

UN CONTRIBUTO AL RICONOSCIMENTO DEGLI AFFRESCHI “ADRIOBIZANTINI” SULLA SPONDA CROATA MERIDIONALE

IGOR FISKOVIĆ

UDC: 75.033.4(497.5-3 Dalmatia)

Original scientific paper

Manuscript received: 01. 03. 1998.

Revised manuscript accepted: 01. 04. 1998.

I. Fisković

Facoltà di lettere

Università di Zagabria

Croazia

Per riabilitare il termine “arte adriobizantina” usato in riferimento al patrimonio artistico medioevale della Croazia meridionale, vengono trattati due cicli di affreschi della regione ragusea. Il primo è stato rinvenuto tra i ruderi di una basilica dell’XI secolo che ha sede nelle fondamenta della cattedrale di Dubrovnik/Ragusa, il secondo invece nella contemporanea chiesetta di Sv. Ivan Krstitelj/San Giovanni Battista sita sull’isola di Šipan. Mediante un’analisi di stile viene attestata, al di là delle diversità che tali affreschi presentano, anche un’affinità fra di loro, punto chiave per capirne l’appartenenza all’arte provinciale apportata dalla corrente artistica bizantina. Facendo riferimento al substrato paleocristiano, si rivelano analogie con la pittura murale dell’Italia meridionale e si riconosce uno strato autonomo dell’espressione “adriobizantina” sul suolo della Croazia.

Il mio intento in questa sede è di illustrare, attraverso l’analisi di una parte del patrimonio pittorico della sponda adriatica croata dell’epoca altomedioevale, le relazioni avute con tutto un complesso di esperienze e tradizioni dell’arte bizantina. Vorrei trattare questo percorso, storicamente comprensibile, non solo a nome di una mera interpretazione di un ben riconoscibile gruppo di affreschi¹, ma anche per esaminare una questione a parte: l’affermarsi del fenomeno o del concetto di “adriobizantinismo”. Il termine infatti non trova ancora una sua affermazione né una precisa definizione, benché esista da tempo. Nella nostra area scientifica fu iscritto da Ejnar Dyggve in riferimento alle componenti orientali-bizantine prevalenti nell’architettura e nella scultura tardoantica, parte anche in quella altomedioevale della regione litoranea². Anche se Dyggve non è stato sufficientemente esplicativo, e pur essendosi soffermato solo su questo punto, è ovvio che egli con questa denominazione volesse comprendere forme particolari delle variazioni provinciali dell’arte paleobizantina nell’Adriatico orientale.

Di fenomeni simili, nell’ambito di un più vasto quadro del Medioevo, si è occupato anche Ljubo Karaman, inizialmente con M. Abramić, mettendo in risalto esempi di una diretta importazione bizantina³, e esprimendo inoltre una certa cautela nei riguardi delle influenze che la coeva arte bizantina aveva manifestato sulla produzione figurativa della Croazia adriatica⁴. Karaman ha tuttavia precisato che le affinità esistenti non derivavano di regola da un diretto rapporto tra i circoli artistici della Dalmazia e quelli del Mediterraneo orientale, bensì principalmente dai rapporti con l’oltremare appenninico — con la Puglia, con Venezia ed eventualmente con Roma — dove una attestata presenza di artisti di estrazione bizantina o una generale assimilazione delle correnti costantinopolitane hanno lasciato tracce indelebili⁵. In questo modo Karaman ha valutato quei bizantinismi, anche da altri studiosi non di rado ed in seguito rinvenuti nel nostro patrimonio artistico, quale risultato di un terzo stratificarsi di modelli lontani. La maggior parte degli studiosi ha intanto approvato che l’arte

figurativa dell’Adriatico orientale andava sviluppandosi senza contatti con quella del retroterra balcanico⁶. In quanto centri di una maggiore manifestazione di questi fenomeni sono stati comunemente riconosciuti Zara e in parte anche l’Istria⁷, principalmente in virtù dei loro collegamenti geo-politici ed anche socio-culturali con l’alto Adriatico, dove Venezia, Grado ed Aquileia furono centri in cui si riversavano influenze bizantine in diversi periodi⁸. E’ certamente interessante notare come essi siano rimasti gli iniziali punti di attrazione di tali correnti esterne per l’Adriatico, che da lì prendevano a diramarsi in direzione delle regioni della Croazia limitrofe a Bisanzio. Evidentemente il tutto avveniva secondo un ben ordinato sistema in cui con precisione veniva apprezzata la forza dell’ordinazione di ogni singolo paese e anche la capacità di ricezione delle variazioni stilistiche.

Sui calchi bizantini o tratti bizantineggianti, tra i monumenti dalmati del Medioevo, Karaman ha scritto anche in seguito, in varie occasioni, mostrandosi sempre più cauto in merito alla loro presenza. In particolar modo egli ha fatto notare, nell’ambito delle analisi della “varietà delle forme dell’arte di confine”, che essi non hanno una forza comune ma si riducono a casi singoli⁹. Così egli ha più chiaramente definito anche una debole omogeneità della produzione artistica sul territorio di incontro fra le aree di civiltà occidentale ed orientale nell’Europa della medesima epoca. Ad una giusta misura, per il periodo che qui ci interessa, le ha ricondotte invece Milan Prelog, giudicando i tentativi di risolvere alcune problematiche dell’attività edilizia tra i secoli IX e XI come un tardivo e stanco riflesso di quelle tendenze che in modo monumentale si erano verificate nel VI secolo¹⁰. Nonostante questa tesi fosse limitata solo ad alcuni monumenti architettonici, essa è certamente applicabile oltre i suddetti limiti. E’ proprio vero cioè quando si dice che: “se vogliamo sottintendere, sotto il concetto di arte bizantina, uno specifico aspetto di continuità dell’arte tardo-antica in quelle parti del Mediterraneo dove esistevano le concrete condizioni socio-economiche che permettevano il perdurare di una tale continuità, è tanto più faci-



Fig. 1. Gli affreschi dell'abside nella basilica di Dubrovnik

le comprendere determinati processi nell'evoluzione artistica, che rivelano un altro aspetto rispetto al resto dell'Occidente, comunque non identico a quello di un centro ancor più ristretto, ovvero quello di Costantinopoli¹¹.

Solo in tal senso è possibile trovare una spiegazione all'evoluzione dell'arte figurativa, negli studi sempre trattata con interesse minore rispetto alla quantitativamente più produttiva architettura e all'arte plastica in pietra. E' da sottolineare quanto affermato poiché l'interesse per la pittura veniva di continuo coltivato e maggiormente sviluppato su tutto l'Impero Bizantino, per cui le sponde dell'Adriatico ne venivano inevitabilmente influenzate entro i confini del suo predominio. Questo tuttavia non risultava obbligatoriamente una conseguenza di conquiste dirette e dell'estendersi dell'amministrazione politica, ma era piuttosto un riflesso di tradizioni secondo le quali l'arte cristiana non andava a separarsi dalle sue radici tardo-antiche, di natura molto bizantineggianti¹². Intendo illustrarne le proporzioni partendo col dire che nella citata interpretazione teorica il termine "*adriobizantinismo*" viene limitato ad una linea molto più sottile di quanto ci si potrebbe aspettare conoscendo invece la storia comune della Croazia adriatica nell'ambito dei primi secoli del Medioevo sul Mediterraneo. Non va inoltre tralasciato di come la corrente bizantina costituisse allora un fattore importante dell'evoluzione di quasi tutta e molto più forte arte italiana¹³.

Appare chiaro intanto che i contatti con la tradizione bizantina e le espressioni bizantineggianti fossero più evidenti nei contesti che di fatto, e per le loro posizioni geopolitiche, erano più comunemente soggetti alle influenze di Costantinopoli. Già lo stesso perdurare del suo dominio,

se pur discontinuo, nelle città quali in particolare Zara e Ragusa¹⁴, ha inevitabilmente segnato le concezioni estetiche di quei ceti sociali da cui dipendeva la commissione artistica. Subiva tale gusto, causa le note circostanze che si andavano creando, anche la chiesa latina, guida del progresso artistico, generalmente determinato dalle condizioni e dai movimenti sulla Penisola Appenninica, dalla quale si diffondevano, sostenute dalle sue influenti istituzioni, affini correnti di pensiero. Ne sono testimonianza cicli di pittura murale nelle chiese zaratine, i più significativi sul litorale adriatico orientale¹⁵, mentre io qui mi soffermerò ad analizzare in modo più approfondito quelli rinvenuti piuttosto recentemente entro la città e nei dintorni di Dubrovnik.

* * *

Le spiegazioni date inizialmente agli affreschi di Dubrovnik, notati finora per primi, si riscontrano fra i resti di una originariamente complessa e ricca *decorazione murale della basilica a tre navate* rinvenuta nelle fondamenta della cattedrale medioevale ragusea. Questa, in seguito agli scavi, è stata definita dal collega Josip Stošić, "*una matura costruzione preromanica*", di cui lo studioso ha messo in rilievo — tra le altre cose — la pluristratificazione pittorica delle parti interne¹⁶. In conformità alla membratura architettonica e spaziale risulta, chiaramente, di maggior spicco la composizione figurale sulla parete interna della più grande abside, conservata solo fino ad una certa altezza. Vi sono stati riconosciuti dodici Padri della chiesa, frontalmente rivolti verso la navata principale e disposti in due gruppi simmetrici ai lati del campo centrale, determinato dalle dimensioni della sottostante cattedra in muratura. A giudicare dall'elaborazione pittorica della cornice dalla stretta

superficie, essa probabilmente era destinata all'esposizione di un quadro singolo: l'icona di Cristo o della Vergine¹⁷.

Il sottofondo di altre superfici della tela murale affrescata è diviso in due zone orizzontali su un fondo giallo opaco. Quella inferiore, di gran lunga più stretta, consiste in minuscoli quadretti disposti in ordine regolare, che imitano il rivestimento marmoreo con linee ondegianti e strettamente parallele. Solo con il cambiamento di direzione delle loro inclinazioni si ottiene un certo dinamismo, tuttavia irrigidito alle punte da una divisione che finge le spalliere della panca murata alla base¹⁸.

L'effetto principale dell'organizzazione architettonica dell'affresco viene svolto nella zona centrale per mezzo di ampie figure in vesti larghe e policrome. Il loro esiguo corteo risalta su una striscia di color marrone scuro (forse originariamente verde) raffigurante il suolo, ragion per cui il suo bordo superiore è ondeggiante mentre la superficie è completamente piatta e monotona. Intanto le figure vengono maggiormente esaltate con un disegno solido che dispone le tele in ocre rossastra e in giallo vivace o blu turchese. Esse sono frutto di un lavoro eseguito con scrupolosa attenzione, dedicata piuttosto a inserimenti dettagliati di esemplari di uno sfarzoso ornamento che all'ombreggiare a fine di ottenere la plasticità. Prevalgono tonalità delicate, apparentemente trasparenti, che sullo sfondo in cui si alternano tonalità fredde e calde si intersecano con linee bianche, le quali gradualmente procedono da tratti sottili di una grafia decisa fino a larghe pennellate di un denso colore senz'anima. In questo modo sono state ottenute persino certe sfumature che non sono in contrasto con il pittoresco delinearsi delle pieghe che allentate scendono senza stilizzazioni espressive. Così il tutto appare, su un sottofondo che privo di dimensione spaziale imita il colore dell'oro spento, un retroscena bidimensionale di origine antica.

Non rinnegando le qualità di tale approccio pittorico, indubbiamente efficiente nell'unico intento di rappresentare personaggi sacri, esseri celesti quasi senza corporeità, bisogna osservare un certo spossamento provocato dalla areosità delle figure. Esse rispecchiano inoltre la qualità di una cultura figurativa superiore con un'evidente maniera di rappresentare il sacro. In questo modo le figure non arrivano a toccare la ben delineata cornice, mentre con un ampio passo in fuori del piede appena tratteggiato, leggermente staccato dal suolo, eziandio per i movimentati contorni delle vesti, rafforzano l'impressione di uno stato di sospensione ritmica. Nonostante la fondatezza di alcune formule di alto accademismo, le aspirazioni cromatiche superano tuttavia le articolazioni lineari, testimoniando l'equilibrio fra le capacità di disegno e di pittura dello stesso maestro. Il suo intento è quello di rendere viva l'immagine e non quello di una semplice ornamentazione. E questo è pure comprensibile dato il comune compito degli affreschi di rinforzare visivamente la pellicola della parete attraverso la concentrazione di una rifinitura estetica in relazione al luogo del rito, ovvero allo spazio dell'edificio sacro. Così esso, per un'altra volta ancora, risulta dominato dalla monumentale semplicità della scena raffigurante più o meno ugualmente valorosi soggetti su un sipario solido.

Direi che tale opera sia nata dalla collaborazione di due o più maestri in un consolidato procedimento di una matura officina pittorica che seguiva le moderne ispirazioni del periodo in cui veniva a formarsi il santuario¹⁹, ovvero del primo romanico della metà dell'XI secolo²⁰. A ciò si aggiungono caratteristiche leggermente ellenizzanti delle pitture descritte, comunemente prive di quella severità im-

posta precedentemente allo scisma ecclesiastico del 1054 da criteri ancora notevolmente canonizzati della liturgia bizantina²¹. E' quindi da presupporre che i successivi consigli ecclesiastici nella provincia di Dalmazia abbiano contribuito, con una generale assimilazione della spiritualità occidentale, a far sì che l'espressione figurativa si emancipasse dalle piuttosto arcaiche regole della produzione pittorica. Su questa scia possiamo inoltre riconoscere il posto occupato dagli affreschi ragusei in un più vasto contesto evolutivo dell'arte adriatica. L'attenersi alle concezioni figurative altomedioevali garantisce una scarsa voluminosità e plasticità oltre alla sinteticità di una bilanciata composizione.

Da un cumulo di ruderi si è inoltre riusciti a ricomporre qualche volto sacro appartenente con molta probabilità alle figure delle volte. Tali volti denotano formule ridotte di idee comuni, ma a causa degli scarsi resti non è possibile decifrare l'intero sistema. Essi, se non altro, indicano la qualità di importanti dettagli di cui rimane traccia sul gravemente mutilato corteo dei Padri della chiesa nell'abside. Oltre a chiaroscuri verde-azzurri che si presentano in delicate sfumature sulle rotondità di alcuni volti di personaggi sacri, con l'effetto di rendere plasticamente vive le severe fisionomie, significativi sono gli occhi grandi e un disegno delle labbra e del naso a dolci tratti²². Essi sono prova di un convincente realismo di alta qualità dettato dalla ideologia e figurativamente conforme alle realizzazioni bizantine del tardo XI secolo. Data la loro cosciente propensione alle tradizioni ellenizzanti si arriva in modo inequivocabile a comprendere come Dubrovnik, da centro vescovile in ascesa, andasse rielaborando la propria fisionomia culturale in conformità a queste aspirazioni moderne²³. Questo è servito certamente a contrassegnare l'intero contenuto degli affreschi volto a raffigurare i meritevoli per la vittoria e il consolidarsi della religione al fine di esaltare il dogma sulla Grande chiesa.

E' legittimo presupporre di conseguenza che nella semicalotta retrostante vi fosse la rappresentazione del *Deisis* o di un'altra visione trionfale del ciclo cristologico di glorificazione²⁴. A quella tematica spesso si rifaceva la pittura monumentale dell'epoca allacciata alle correnti e ai calchi bizantini, tanto che anche in Croazia si osserva una comune osservazione di tali flussi evolutivi e non solo il ripristino delle usanze antiche nella parte inferiore dell'Adriatico²⁵. Sulla scia del riportato esempio risultano, sul monumento raguseo, alquanto celati contatti con il gusto occidentale, presenti moderatamente soltanto nel cromatismo, equilibrato nelle tonalità e senza accenti sonori, come anche il sottofondo della composizione nella decorazione. Bisogna intanto osservare pure come la consapevole ricezione dei modelli e degli insegnamenti della tarda antichità era completamente conforme alle riflessioni artistiche esistenti sull'intera costa croata, risultanti anche nelle altre espressioni del tardo XI secolo²⁶. Risulta in questo modo inoppugnabile l'armonia delle opere con le coeve aspirazioni culturali, in molti sensi significativa per le simbiosi fra il vecchio e il nuovo, per un intrecciarsi di tradizioni e di innovazioni apportate dalla riforma ecclesiastica del papa Gregorio VII. In tale contesto, oltre a riconoscere i segni dell'iconografia latina e della stilistica bizantineggiante, con un loro sovrapporsi tipicamente provinciale, nell'ambito dell'accertata corrente adriobizantina, viene al contempo valutata l'autenticità del centro focale artistico raguseo.

* * *

Relativamente alla diffusione del termine "*adriobizantinismo*" risulta significativo e particolarmente interessante

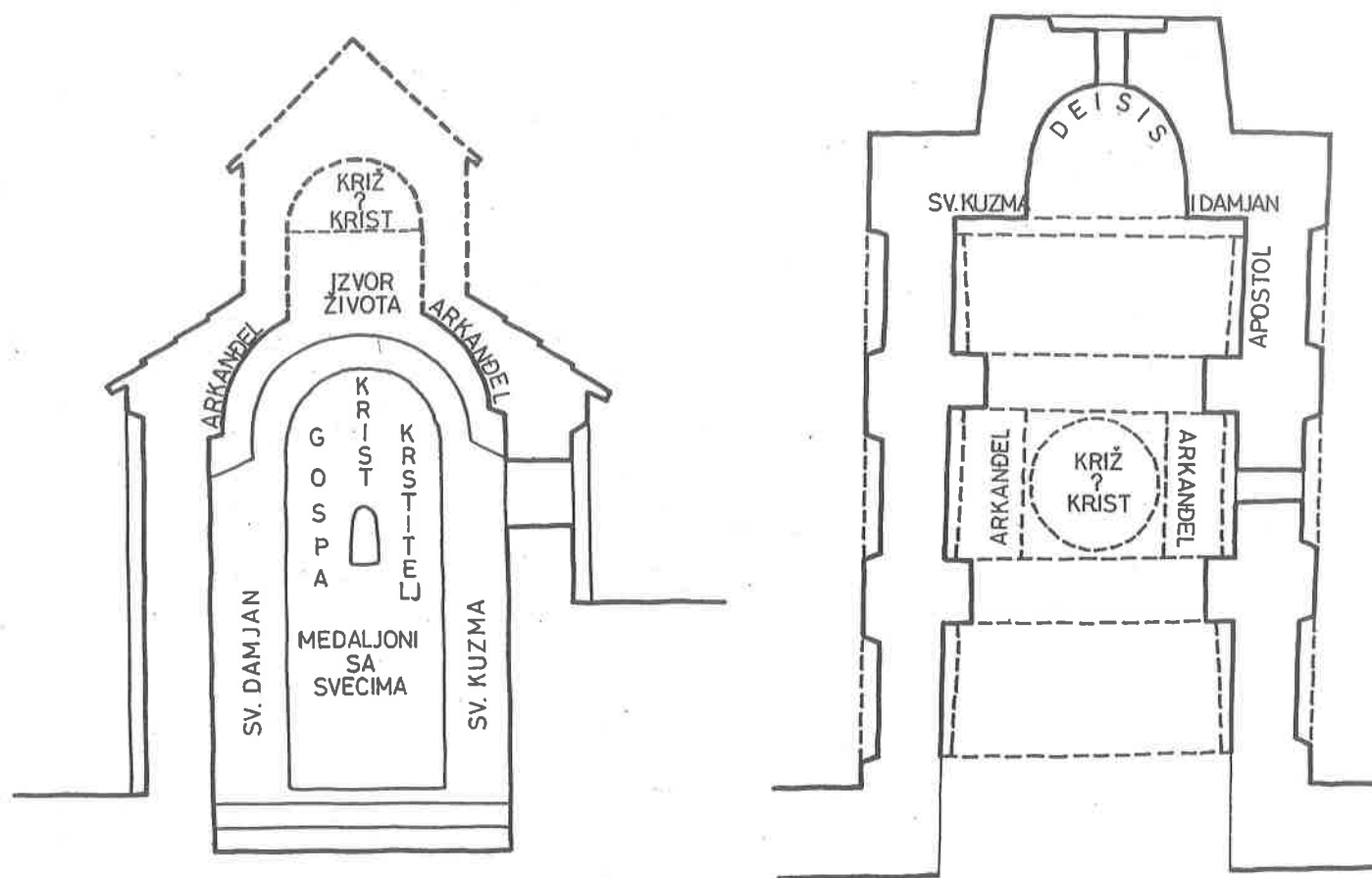


Fig. 2. Lo schema del programma iconografico degli affreschi nella chiesetta di S. Giovanni Battista

il tramandarsi delle esperienze della cultura figurativa da un centro urbano alla sua provincia²⁷. Considerate le linee comuni dell'evoluzione storica, venivano di certo continuate le relazioni fra la città meridionale e le isole circostanti sulle quali c'erano dei latifondi delle sue primarie istituzioni e dei vertici dei ceti sociali²⁸. Sostegno a tale tesi viene offerto dagli affreschi della chiesetta di Sv. Ivan Krstitelj/S. Giovanni Battista ubicata in una posizione piuttosto impervia nelle adiacenze di Šilovo selo sull'isola di Šipan. Pur non essendo stati ultimati i lavori di pulizia, è possibile tuttavia decifrarne la qualità figurativa e il contenuto delle immagini. Viene così attestata, riguardo ai ritrovamenti ragusei, una corrente pittorica o una maestranza del tardo XI secolo nell'area adriatica meridionale.

Nella suddetta chiesetta, sorta in un luogo di villeggiatura su un'isola fertile, l'intero organismo architettonico è stato ideato con affreschi in un elaborato complesso iconografico. Sembra, a dire il vero, che esso in origine fosse stato destinato ad una chiesa più grande e che solo successivamente fosse stato riportato alla luce in frammenti, ovvero incompleto e ridotto all'essenziale, tanto da riprodurre soltanto i principali momenti simbolici²⁹. Nel complesso corrisponde alla struttura edificatoria e alla concezione dello spazio dell'edificio rituale di stampo preromanico, teso unicamente a porsi come immagine plastica dell'universo cristiano³⁰, mentre la sua superficie interna, attraverso un'accurata logica costruttiva, è rivestita di pitture murali dal contenuto integro.

L'abside è predisposta alla rivelazione simbolica di Cristo ai vertici della Chiesa terrestre, la navata alla sua comu-

nità storica, le volte invece al ricongiungersi con il cielo in una fede indefessa. I suddetti elementi architettonici vengono interpretati mediante le prescelte scene iconografiche, incorniciate autonomamente nell'architettura in ottemperanza delle leggi di inquadratura, rispettando tuttavia una successione vicendevole all'interno di un progetto sobrio. Considerato il risultato finale e la riuscita artistica, il monumento risulta un indiscutibile esemplare dell'epoca e dell'ambiente in cui è sorto, ragion per cui accresce la sua importanza nonché il suo valore in confronto ai monumenti dello stesso genere.

E' nostro intento iniziare la descrizione del ciclo di pitture partendo dalla zona dell'altare sovrastata dalla conca dell'abside, stretta e relativamente alta, fedele agli espliciti dettami della contemporanea architettura regionale. Sull'intera superficie campeggia la visione del *Deisis* di grandezza usuale e dai ben saldi significati teologici³¹. La figura centrale di Cristo è assisa sul trono, con le ginocchia allargate e con la parte superiore del corpo immobile; e mentre con la mano destra, appena sollevata, benedice, nella sinistra, posta in basso, tiene un libro aperto. Con la sua grandezza e postura Cristo risulta l'unico in grado di infondere una carica drammatica, dominando lo spazio. Ai lati campeggiano figure ammassate, di grandezza inferiore e di un semiprofilo allungato, a destra quella della Vergine e a nord quella di S. Giovanni Battista. La loro immagine snella viene ancor più evidenziata dai rotoli che ciascuna di loro tiene in mano, sciolti e insolitamente privi di scrittura³², tanto che viene rinforzato il significato delle superfici bianche conformi al Libro di Cristo nonché quello delle



Fig. 3. L'interno della chiesetta di S. Giovanni a Šipan

chiare macchie sulle mani e sul volto. Dal punto di vista cromatico ciò rende molto dinamica la composizione che comunque risulta soffocata sia per la disposizione delle figure che per la scelta dei colori, in preponderanza il rosso e le tonalità marrone opaco delle vesti apparentemente pesanti, su un fondo azzurro profondo³³.

Anche se predomina una ristretta gamma di colori, soffocata in conformità ad un gusto assai provinciale, il tutto viene reso lineare con ben rimarcati contorni e con particolari all'interno graficamente tratteggiati secondo le regole iconografiche. Soltanto il trono della figura centrale risulta appesantito da una decorazione rigidamente geometrica che rende più vivo il volume della scena, non conferendole la dimensione spaziale. Grazie appunto all'effetto prodotto da quest' impressione, per mezzo di figure solidamente statiche, tuttavia girate lateralmente verso il centro della composizione, con quella di Cristo movimentato in modo monumentale, è testimoniata la capacità e il valore dell'artista nell'enfatizzare la scena secondo le esigenze del tema.

Conformemente a loro, la zona inferiore dell'abside è di color marrone rossastro, con quattro medaglioni di un rosso più chiaro, simmetricamente disposti sotto una piccola finestra. Vi si trovano i busti presumibilmente dei Padri della chiesa dai volti e dalle vesti dipinte con tonalità pallide. I loro tratti essenziali sono espressi con colori pacati nella gamma delle figure sovrastanti, ma anche rinforzati con l'affresco consunto dal penetrare dell'umidità. Indipendentemente da questo si può tuttavia notare un certo dissesto nell'elaborazione figurativa dovuto — a quanto pare — all'uso di diversi moduli per ogni singolo frammento dell'intero ciclo pittorico.

Essendo la chiesetta a tre campate, secondo il noto esempio dell'arte edificatoria preromanica attestata sul suolo della Dalmazia meridionale, con lateralmente appoggiate nicchie e con una piccola cupola³⁴, ogni singola parte della superficie interna è dipinta autonomamente. L'accento viene posto sulle zone superiori il che, al di là di quant'altro si possa osservare, presuppone l'esistenza di

un cancello, all'epoca facente parte delle lesene che sorreggono il primo costolone orientale della volta. La sua vela emisferica è invece ricoperta da una fitta ed equilibrata decorazione del cosiddetto motivo a spugna³⁵, ovvero da regolari linee curve che verticali e orizzontali si intrecciano creando l'impressione di un tremolio. E' un' eccezionale associazione allo *spazio celeste*, dall'eterna e indisturbata durata, proprio sopra il punto del centro focale liturgico³⁶. I membri della sua cornice architettonica vengono arricchiti singolarmente e visivamente dai nastri decorativi di disegno geometrico e dai colori in continuo contrasto. Il carattere suggestivo viene così prodotto su elementi sporadici che presentano motivi ornamentali in apparente opposizione alle indipendenti pitture figurali.

Molti dei particolari rammentano le soluzioni dei principali centri di sviluppo dell'arte cristiana, riscontrate prevalentemente sui monumenti di datazione anteriore e sviluppate secondo le nuove leggi misurate in relazione all'architettura della chiesetta. Così l'arco compresso fra la cima dell'apertura dell'abside e la curvatura di volta della navata è ricoperto di una decorazione massiccia, di fattura decisa, mentre nelle ampie zone sottostanti l'arco trionfale sono dipinte ancora due figure erette in chiare vesti sacerdotali. A giudicare dalla decoratissima scatoletta marrone che una delle due tiene sul petto, potremmo riconoscere i santi gemelli Cosma e Damiano la cui raffigurazione lungo l'Adriatico viene considerata una forte tradizione risalente all'epoca paleobizantina³⁷. A rinforzarne il significato cromatico vengono ad aggiungersi in particolare le figure dipinte con tonalità fredde su ristrette superfici vicino all'apertura dell'abside, così come le loro immagini esili contribuiscono a determinare la verticalità dello spazio della navata.

Nella prima campata retrostante i campi inferiori delle pareti laterali risultano vuote, per il semplice fatto che al centro del culto stesso la loro realizzazione contenutistica non doveva essere determinata da altri fattori. Sull'intero arco superiore campeggia invece il busto del santo in abito blu su fondo bianco, sovrastato dal semicerchio di una sorta di arcobaleno il cui nastro dal comune spettro di colori forma un fitto ordine di corte linee verticali dentellate come nella realtà³⁸. La figura del santo, dal volto longilineo e dal capo semicalvo, ci porta a pensare che si tratti di San Paolo, e di conseguenza a presumere che di fronte vi fosse stato raffigurato un alto pioniere della comunità apostolica, solo che tutte le pitture del muro settentrionale si sono state danneggiate dagli effetti del tempo.

Sulla parete meridionale, nella campata intermedia, appare unicamente, su fondo azzurro, un elaborato viticcio decorativo realizzato in colore bianco i cui intrecci hanno perduto la simmetria ricercata in origine³⁹. L'attenzione in questo modo viene maggiormente spostata alla volta in mezzo alla quale c'è una sezione quadrata per la cupola sovrastante, purtroppo crollata. Vi è rimasto però il disegno delle curvature laterali della volta a botte come anche una parte del tamburo fino ai piedi degli originari *pendantivi* che sorreggevano la cupola. In questo modo si è ben conservato il busto dell'arcangelo al lato nord e solo in parte al lato sud, rivelandosi tuttavia in armonia pittorica con le sfarzose vesti, il collo sottile e la grande testa ovale⁴⁰.

Nella sezione stessa del tamburo campeggiano su aree azzurre i disegni, posti frontalmente, di due pavoni rossastri vicino ad una fonte bianca. E' una chiara immagine dell'*ingresso nel Paradiso*, custodito dagli arcangeli e svelato dagli uccelli immortali alla fonte dell'acqua eterna, luoghi di



Fig. 4. L'affresco del Deisis nell'abside

purificazione e di accesso alla Nuova vita⁴¹. Nel ricongiungersi con il viticcio di una ramificata vite, dipinta sul muro laterale in basso, viene enfatizzato in modo suggestivo e con il linguaggio del simbolismo religioso il significato dello spazio centrale della piccola navata longitudinale quale punto in cui prende vita l'apprensione di Dio sui frequentatori della chiesa come introduzione alle altezze popolate di sacro⁴². E come se tutte queste immagini fossero guidate dalla figura di un esile santo con la croce in mano, protesa in alto verso l'altra lesena settentrionale. Nonostante la sua collocazione assolutamente logica rispetto al concetto architettonico della chiesa, la figura in quel punto risulta tuttavia insolita, per cui possiamo considerarla come un'ulteriore testimonianza di adattamento del programma iconografico, ideato per uno spazio più grande nella struttura della costruzione e delle dimensioni del piccolo edificio sacro. In tale contesto nella cupola ipotizziamo la croce in sostituzione a Cristo, già presente nel santuario sul trono degli onnipotenti fra gli intermediari per la salvezza dell'umanità.

L'ultima delle campate della chiesetta di Sv. Ivan Krstitelj/S. Giovanni Battista, ossia quella d'entrata posta a ovest, si presenta quasi completamente spoglia delle primitive pitture delle mura e della volta. Solo dall'arco dell'arcata meridionale riaffiora la cornice a doppio voltone di una scena forse figurale. Siamo portati a pensare che si tratti della Annunciazione (?), logicamente posizionata nel punto di accesso all'interno della chiesa che, destinata tutta a celebrare il Santo Annunciatore della venuta di Cristo sulla terra, quindi anche della sua ascesa ai cieli, non è altro che lo spazio di un accostarsi all'atto del sacrificio della preghiera tramite la quale esso si completa all'altare. Perciò vi viene rafforzato l'impeto coloristico dello spazio con il contrasto fra campi azzurri e bianchi. Ne sono prova le più grandi pareti laterali dall'effetto quasi indifferente; e mentre sulla volta prevalgono più attraenti colori di vario-pinte tonalità chiare, nell'abside invece si condensano quelle di un rosso vivace. Parallelamente a ciò — come già detto — si svolge lungo il rivestimento della navata, nella



Fig. 5. Particolare della raffigurazione del Deisis con la figura di S. Giovanni Battista

sua assoluta esplicazione, anche il rafforzarsi dell'effetto figurale. Il principio del perfezionamento estetico dell'edificio, con pitture murali disposte in ordine simbolico, è graduato in modo molteplice anche se in un ridotto sistema del programma iconografico, imposto altrove.

Decifrando il valore globale degli affreschi viene data l'idea di come è guidato lo sguardo dei fedeli in orizzontale e di come invece si ottiene in verticale l'effetto di maggiore suggestione, il tutto comunque in armonia con l'articolazione della stretta e profonda gabbia architettonica. In questo modo si sprigiona anche la drammaticità, comunemente tralasciata nell'elaborazione delle pitture con scene tutte frontali e con figure immobili, prevalentemente senza vita. Perciò l'affresco di per sé, condensando i valori cromatici, finisce per diventare il portatore di idee di quest'architettura priva di illuminazione esterna⁴³. Gli spigoli principali dello scheletro architettonico sono invece otticamente messi in evidenza dalle sfilze di puntini bianchi a forma di perle, noti già al vocabolario pittorio bizantino. E' realizzato così uno sfarzoso insieme dell'interno consacrato mediante il quale si supera il circostante mondo esterno e si compie la speranza nel raggiungimento della beatitudine.

Per una definizione più precisa dei detti affreschi è importante valutare il predominio della concezione cromatica, mentre la sensazione di essere inzuppati viene ottenuta con una lavorazione piana nonostante i movimentati linearismi o il punteggiare ornamentale dei particolari sporadici delle pitture. Ad ogni modo vorrei sottolineare che si tratta di relazioni che non caratterizzano le esperienze d'avanguardia dello sviluppo artistico dell'epoca né in Oriente né in Occidente, ma che in essi malgrado la maturità di intenti ideologici e figurativi prendono a svelarsi provincialismi di indubbia natura⁴⁴. Il siffatto stile non cambia nemmeno quando tutto, trattandosi particolarmente di figure marginali, viene pervaso di bianco in una lavorazione piana, per cui va inteso come un indiscusso indice della paura del vuoto. E intanto risulta essenziale una sostenuta dimensione piatta, mentre solo sui volti di



Fig. 6. La figura del santone sacro sulla parte dell'arcone trasversale

tanto in tanto riemerge un desiderio di effetto a rilievo, realizzato nei punti delle rotondità del corpo più con l'ammorbidimento delle tonalità principali che con un reale chiaroscuro⁴⁵. I volti tutti si presentano molto austeri, determinati dal disegno dei nasi lunghi e delle labbra sottili, con una maggiore messa a fuoco delle grosse sclerotiche della cavità dell'occhio per mezzo dell'arco delle sopracciglia e non per l'effetto di un'ombra vera. Con ciò viene espressa un'evidente linearità anche se i volti singolarmente si differenziano tra di loro secondo le canonizzate caratteristiche iconografiche. Le grosse teste di Cristo e di S. Paolo presentano un aspetto periforme, la testa di S. Michele sulla volta ha la forma ovale assai regolare, mentre quelle che più si avvicinano alla realtà risultano le teste della Vergine e di S. Giovanni, cosa che, crediamo, derivi dal graduato significato della loro umanità. Questa intanto non è turbata nemmeno dai caratteri greci riprodotti accanto alle figure stesse, perché in tale modo veniva segnata nella tradizione la sacralità al fine di determinare anche l'esistenza dogmatica della scena.

L'imitazione della realtà tende a spegnersi condensando l'ornamentazione a partire dal trono sulla scena figurale principale fino alle figure simboliche, ad esempio quelle dei pavoni presso la fontana, resi geometrici con sottilissimi tratti bianchi e rossi su fondo azzurro. In modo quasi analogo si accosta all'astrazione la figura di S. Michele in veste cerimoniale carica di medaglioni alla maniera orientale realizzati in cerchi concentrici consistenti in puntini bianchi dalle varie dimensioni⁴⁶. Con simili medaglioni sono bordate le aureole, gli orli delle maniche e delle altre parti delle vesti soprattutto sulla centrale e principale figura di Cristo, e solo appena sugli apostoli e sui Padri della chiesa. Contrariamente al loro portamento prevalentemente statuario, la dinamicità di Cristo viene rafforzata dalla dischiusa gabbia del trono dal basamento ornato con tanti puntini perlati. È stata effettuata in questo modo la separazione fra i protettori storici del genere umano sulla terra e i portatori della gloria ecclesiastica nell'alto dei cieli. La figura sollevata di Cristo nell'asse dello spazio, con l'energico



Fig. 7. La figura del santo apostolo nell'arco della prima campata meridionale

passo in fuori e con il corpo avvolto dal manto, rende ancor più incisivo l'effetto di quest'impressione.

La maggior parte dei particolari affini, oltre alla frontalità iconica o il movimento spossato degli altri partecipanti al ciclo, predisposti in una severa gerarchia, indica di come la loro gloriosa esistenza sul muro, quale cornice del mondo eterno della preghiera rivolta a Dio, era più importante di un'ipotetica azione svolta per mezzo di un dinamismo cromatico. La narrazione intanto viene rinnegata, mentre la descrizione è ridotta in modo piuttosto goffo al mero rappresentare le idee con figure singole. Di conseguenza viene smorzata anche la capacità di disegno dell'artista, sebbene il disegno stesso ricopra un ruolo autonomo nella fattura figurativa di tutte le parti del ciclo. Perciò ritengo si tratti di una rustificazione dei risultati verificatisi a Dubrovnik, richiamati attraverso una serie di realizzazioni artistiche con lo scopo di condensare i messaggi contenutistici privi del loro monumentalismo originario. Una soluzione interessante, a questo proposito, ci viene offerta dall'identico incorniciamento con una sfilza di perline bianche del finestrino absidale della citata chiesa, così come nella grande chiesa di città in mezzo all'abside vi era un posto bene in vista in cui veniva esposta l'icona centrale sopra il trono del sommo pontefice⁴⁷.

È indubbio che, venendo meno la natura esaltante della composizione e l'ampia organizzazione dell'affresco tipica dell'edificio urbano, il piccolo edificio sacro acquisisca un carattere mistico maggiore. E siccome il contatto con il Romano non è espresso in alcun modo, mentre sono inequivocabili i discostamenti dalle schematizzazioni preromaniche e dalle norme geometriche di raffigurazione, vengono a rinforzarsi, relativamente ai detti affreschi, teorie sulle fonti bizantine. Anche in questo caso, per motivi di un abbassato livello della raffigurazione del sovrannaturale, come per via dei mutati criteri estetici di grandi scuole e tradizioni, l'attingere ai possibili bizantinismi viene limitato ad elementi sporadici. Quest'ultimo, anzi, non risulta nemmeno omogeneo in tutti gli aspetti della decorazione murale, ponendosi quindi come una caratteristica saliente di



Fig. 8. La figura dell'arcangelo

questa realizzazione sorta nell'ambiente rustico. Il carattere descrittivo di derivazione classicheggiante non è affatto presente, e quello che in parte viene riecheggiato sembra essere stato indotto dalle concezioni pittoriche popolareggianti. Esso è maggiormente evidente nell'abside quasi in rispetto alla norma, in particolare sulle figure del *Deisis*, dominate da dettagli tratteggiati con un sorprendente realismo. Esso soprattutto riaffiora dalla figura di S. Giovanni, che — ad esempio — presenta le vesti ma anche la fisionomia degli eremiti disegnata in modo veristico⁴⁸. Qui dappertutto si fa vivace l'arte grafica del maestro, liberandosi dell'elaborazione rigida o schematica delle altre figure. Specie nei frammenti che denotano un simbolismo arcaico, quali la superficie murale con il viticcio o le pareti del tamburo con i pavoni, essa nelle matrici esemplificate non è nemmeno continua. Anzi, può dirsi che perde di spessore quando nel suo sottofondo vi è un' articolazione figurale e non decorativa, presente nell'immagine degli apostoli. Sulle figure marginali invece, a partire da S. Michele per finire con la figura del santo presso di lui dipinto, si fa più forte la schematizzazione e persino l'astrazione, senza ben riconoscibili origini nelle tendenze stilistiche dell'epoca. Così nella gran parte degli arcaismi riscontriamo i lontani substrati paleocristiani, come da noi spiegati nelle note con i relativi richiami alle possibili fonti⁴⁹.

Evidenti sono i tratti di un'espressione leggermente rustificata che con l'appena percepibile propensione alla descrizione rivela anche l'amore per l'ornamentale nella misura in cui ciò non dipende esclusivamente dalla capacità e dalla volontà del pittore. E' interessante notare inoltre una certa disarmonia fra il contenuto e i mezzi usati per renderlo, poiché la capacità di dipingere il ciclo non si rivela all'altezza del suo progetto. A maggior ragione una lettura semantica vi denota il ricorso ai motivi arcaici anziché a quelli moderni, mentre la tematica è rinchiusa nei parametri che lungo il territorio adriatico andavano ripetendosi fino all'esaurimento negli ampi confini del Medioevo. Nonostante qui la loro fusione abbia fatto sì che il tutto risultasse un insieme di eccezionale fattura, non tutti

presentano la stessa derivazione, per cui in modo evidente sfugge la loro simbiosi con il linguaggio della loro rappresentazione. Se a quelli di puro significato simbolico si vuol riconoscere persino la tipica origine formale tardoantica o la prevalente ispirazione iconografica bizantina, non andrà tralasciato un ritardo esecutivo rispetto a possibili prototipi o modelli. In tutti gli elementi della decorazione che fa loro da contorno, si è mantenuto invece un alto livello di esecuzione artistica e si è verificato il richiamo a schemi antichi. Determinate così, le più disparate aspirazioni non si rinnegano vicendevolmente nella realizzazione, e quindi certamente si tratta della produzione di un ambiente periferico nel senso in cui la categorizzazione delle suddette opere, presenti sul suolo della Dalmazia e caratterizzate dalla varietà ma anche dalla non omogeneità di motivazioni coeve, viene intesa da Karaman⁵⁰.

Considerando che la piccola chiesa di Šipan è un monumento artistico dai molteplici significati che si pone ad esempio del dogma dell'inscindibilità tra la dimensione terrena e quella celeste nella fede cristiana, è nostro dovere conoscere l'eccezionale stratificazione del suo linguaggio simbolico. Espresso in una vera armonia, finanche nell'interdipendenza fra l'architettura e la sua veste pittorica, esso con ogni probabilità rende più credibile la datazione dell'opera ponendola all'ultimo periodo dell'XI secolo. Allo stesso modo in cui un certo riagganciarsi ai principi dell'arte bizantina viene attestato da un certo allontanamento dalla realtà⁵¹ in quanto qualità rilevante della globale creazione descritta, benché eseguita con l'espressività che con la coeva matrice bizantina non svela alcun contatto diretto. E siccome non si apre nemmeno alla stilistica contemporanea di impronta romanica, non rimane che da ricercarne l'origine nella tradizione tardoantica intesa come una grande ed unica base dell'arte dalla metà dell'XI secolo degli spiritualmente divisi mondi dell'Oriente e dell'Occidente.

E' inevitabile anzi mettere in risalto che certi motivi risultano un riflesso tipologico della tradizione ravennate, nella quale il complessivo sistema della decorazione dello scheletro architettonico trova altresì le sue fonti d'origine⁵². Relativamente a questo non sono molto diverse le soluzioni di Dubrovnik in cui si riconosce la sintesi delle tradizioni adriatiche con una contenuta assimilazione delle novità di vario genere. L'importanza di tali fenomeni cresce in considerazione del fatto che spaziamo nei secoli che per via della scomparsa di molte opere con difficoltà collegano i fili evolutivi dei generi artistici, ragion per cui i principi fondamentali della formazione o del rivestimento e della decorazione dei monumenti possono essere analizzati a mo' di modelli. In tal senso la creazione di Šipan rimane esemplare specie in relazione ai primi interventi sugli apparentemente molto simili ritrovamenti di affreschi nella chiesetta di Sv. Nikola/S. Nicola sulla vicina isoletta di Koločep.^{52a}

Più doveroso mi sembra tuttavia chiarire le relazioni di Šipan con Dubrovnik, dove gli affreschi descritti spiccano per il loro carattere monumentale e raffinato, inesistente nel secondo ciclo. Fino ad un certo punto accomunano loro i colori a corpo pieno in un trattamento piano, e poi anche una notevole abilità del disegno, per quanto la realizzazione di quelli in città rispecchia una più alta cultura artistica. Inoltre nei segmenti della pittura della volta salvati fra i ruderi della basilica distrutta si trovano affinità ancor più dirette. Così è stato rinvenuto un frammento con un policromo motivo di arcobaleno a pettine, identico a quello che a Šipan fa da ornamento alla figura di apostolo nell'arco



Fig. 9. La raffigurazione simbolica del Paradiso alla base della cupola

della nicchia a sud della campata antistante l'altare. Se questo è veramente un arcobaleno, vorrà dire che esso era stato predisposto, con il suo comune significato di ponte fra il cielo e la terra⁵³, per essere dipinto in un alto punto della chiesa quale cornice ai santi, significativi per contrarre questa importante unione. Anche i volti dei santi a noi ignoti e rinvenuti dal rudere di Dubrovnik sono completamente somiglianti alla figura dell'arcangelo sulla volta fino alla sezione longitudinale della cupola. Ed è proprio questa figura che presenta numerose analogie riaffioranti fra gli affreschi di stampo bizantino, per essendo nati sul suolo della cultura latina.

In tal senso a detenere il primato è l'Italia meridionale, dove esistono innumerevoli monumenti in cui lo schema formale ed iconografico delle pitture parietali attesta il prorompere e il predominio di influenze bizantine⁵⁴. Ugualmente alla chiesetta di Šipan, molto suggestive risultano in particolar modo le chiesette degli ambienti rurali con i loro affreschi, il cui imporsi visuale e contenutistico testimonia l'appartenenza alla stessa, se non ad un affine cultura artistica. Esse hanno in comune, in primo luogo, il duplice carattere che si rinviene fra la narrazione scenica e la presentazione iconica con frequenti applicazioni di modelli compositivi paleocristiani. Per questo nella scienza si è oramai affermata l'idea sulla *"versione italiana meridionale del linguaggio figurale bizantino"*, sorretta da una serie di osservazioni analitiche⁵⁵.

Vorrei ricondurre il succo di tali affermazioni riguardanti i cicli di affreschi qui trattati alla concezione della *"pittura adriobizantina"* sviluppatasi prima delle consistenti manifestazioni dello stile romanico certamente indipendente dalle portate preromaniche, salvo che queste possano essere evidenziate in modo chiaro sul litorale croato⁵⁶. Alla base vi è certamente un'elaborazione empirica di tradizioni tardoantiche relative al territorio adriatico, in parte fecondato da contatti con le contemporanee correnti di pensiero provenienti dai centri focali di concezioni artistiche bizantine. La forza del primario substrato provinciale da un lato, e la non uniformità di vive influenze esterne

dall'altro, ci ostacolano a chiamare la detta produzione bizantino-provinciale come nell'occasione si conviene⁵⁷. Essa, cioè, al di là dello sviluppo stilistico bizantino non può essere ravvisata né tantomeno analizzata, ma l'influenza delle sue correnti di matrice risulta allentata per via di differenti maturazioni culturali, per cui le realizzazioni locali presentano una notevole diversità rispetto a quelle delle provincie del Mediterraneo orientale o della Penisola balcanica⁵⁸.

E' probabile che una delle ragioni del mantenimento dei legami con le tradizioni tardoantiche giaccia anche nel fatto che le regioni adriatiche facenti parte dell'Impero bizantino non abbiano così fortemente risentito, a differenza di quelle centrali, delle conseguenze dell'iconoclasma⁵⁹. Senza che l'arte figurativa ne venisse privata è continuato il legame con le portate della tarda cristianità e con le esperienze leggermente classicheggianti di tutte le aree litoranee. A causa però di grandi cambiamenti etno-politici subiti, la loro forza di espressione fu inelutabilmente indebolita, per cui il tutto andava compendosi per correnti rallentate attraverso le quali si è venuta a creare l'identità regionale dell'arte altomedioevale. Rappresentata poi — come ho già osservato — da un ciclo di affreschi nella finora più importante e nota chiesa ragusea, dal contenuto purtroppo non rinvenuto, sorta sul luogo della cattedrale più tarda, nonché da uno dei tipici piccoli edifici sacri ubicati in luoghi di villeggiatura ragusei, quest'arte per mezzo di loro si manifesta in modo più completo, soprattutto in virtù del fatto che delle altre opere pittoriche dell'XI secolo non vi sono tracce.

Pertanto viene attestata con maggiore chiarezza la natura della cultura figurativa di una città importante e della sua provincia. Essa, in altri termini, non dipendeva da una probabilmente casuale venuta di un maestro aderente ad una determinata corrente pittorica, ma era determinata dal gusto dei portatori di una ben individuabile tradizione artistica che all'epoca di certo occupava il posto di maggior spicco nella scala sociale. In quel periodo Dubrovnik aveva appena formato il suo ceto patrizio e al contempo andava sempre più rinforzandosi anche l'istituzione ecclesiastica, ragion per cui sul campo artistico veniva trasmessa una loro comune azione di nobilitare il contesto della vita intera. Risulta perciò significativo che il ricorrere alla pittura intesa nella sua integrità trovasse riflesso nelle principali chiese urbane e in quelle votive-private, sparpagliate attorno ai latifondi. Alcuni quesiti relativi a questo complesso evolutivo saranno comunque ancora da ricercarsi specie nell'esistenza parallela delle unità amministrative di Bizanzio nell'Italia meridionale e in Dalmazia, per cui non rimane altro che ricercarne le affinità nell'ambito del loro patrimonio pittorico relativo al periodo che precede un più forte prorompere del Romanico occidentale.

Prendendo in esame gli affreschi dell'area ragusea, si arriva a certe rivelazioni che intendo esporre alla fine di questo mio intervento. In primo luogo, parlando della composizione delle pitture murali nella basilica ragusea, è mio dovere richiamare l'attenzione ad una certa loro affinità con quelle di Torcello, antecedenti alla prima metà del XII secolo, epoca in cui l'abside del duomo viene ricoperta di mosaici⁶⁰. Anche se meno conservate, le dette pitture rivelano almeno un'identica disposizione dell'ordine dei separati santi vescovi sopra una serie di campi geometrici che imitano l'incrostazione marmorea. Trattasi, certamente, della comunemente nota formula che presto si è radicata



Fig. 10. L'ornamento della volta

e a lungo si è mantenuta nel Medioevo, spesso in forma sintetica di cui una ne abbiamo svelata a Šipan.

La soluzione poi dei medaglioni con le mezze figure dei profeti ai piedi della scena principale dell'abside, ben articolata nella composizione, la incontriamo nuovamente nella vicina Italia, per esempio nella chiesa di Sant' Anna dell'Abbazia di Montecassino con affreschi contemporanei ai nostri⁶¹. I modelli però sono stati forniti molto tempo addietro poiché il sistema di composizione è noto — ad esempio — sino dalle catacombe di S. Gennaro a Napoli risalente al V secolo d. C.⁶². A Cristo centrale di Šipan sul trono è assai affine quello della cripta di S. Maria di Poggiardo presso Otranto alla punta estrema della Penisola appenninica⁶³. Con ciò certamente andiamo a sfiorare i singoli campi della pittura italomeridionale che, oltre a delineare la fusione tra l'arte paleocristiana e quella altomedioevale, risulta aver subito influenze bizantine nelle ben note circostanze storiche. E' importante intanto che nel ricongiungersi di tali tradizioni fosse fiorito un specifico gruppo di pitture parietali all'interno delle chiese rupestri conservatesi lungo la Puglia e la Calabria, indubbiamente quale un rustificato prodotto delle correnti comuni fra i secoli X e XIV caratterizzate dallo stile bizantino⁶⁴.

Ed è proprio in questo strato della pittura murale di scarse aspirazioni e riuscite estetiche che si trova maggiori analogie con i nostri affreschi. Oltre alle tematiche ed ai sistemi affini e iconograficamente trattati, risaltano maggiormente le dirette analogie con singole figure in posti nascosti. Le loro caratteristiche inducono alla convinzione che si tratti di linee comuni della loro nascita, il che dal punto di vista storico sarebbe facilmente spiegabile. E' particolarmente evidente quasi identico modo di dipingere S. Michele, che con gli esemplari di Mottola e di Taranto rende

ancor più credibile la nostra datazione⁶⁵. Anzi, il citato esempio sulla scia del prototipo bizantineggiante di un fenomeno frequente⁶⁶ induce alla supposizione che essi fossero stati eseguiti da un maestro di una stessa scuola o persino di un'identica officina pittorica. Il riportato esempio sarebbe quindi un'ulteriore testimonianza dello scambio artistico-culturale verificatosi fra le due sponde dell'Adriatico, che doveva essere provocato anche dalle coeve condizioni politiche, perchè in Dalmazia, come pure nella sua dirimpettaia regione sudappenninica, andavano coltivandosi singole tematiche bizantine sotto l'amministrazione dettata dalla grande metropoli⁶⁷.

E quindi su tale base che si ottengono giustificazioni al radicarsi del termine "*adriobizantinismo*" quale fenomeno tipico dell'arte regionale della Dalmazia meridionale fra i secoli XI e XII. Gli affreschi qui descritti rivelano che esso si è mantenuto grazie ad un'officina di pittura di notevole esperienza che, probabilmente, era composta di esperti maestri e forse anche formatasi nell'Italia meridionale. Forse il loro iter sia stato il contrario, pur tuttavia risulta indubbia l'affinità di gusti e di qualità artistiche fra le opere delle due sponde adriatiche. Questo si riferisce persino alle tecniche di pittura, altrove non studiate o per lo meno non annotate⁶⁸. Risulta rilevante soprattutto un notevole appoggiarsi alle norme ed ai modelli della tarda antichità in una comune concezione della pittura murale all'interno degli edifici sacri, e al contempo il ricorso alla stilistica di estrazione bizantina, che riemerge in una serie di riconoscibili dettagli. Eppure non si tratta di somme riuscite, mentre tutte le aspirazioni sono adeguate ai criteri figurativi provinciali. E in merito ad essi evidenti risultano piccole divergenze fra la città e il suo territorio di villeggiatura; così che persino sembra che dal gruppo di pittori impegnati nei lavori alla grande basilica di Dubrovnik se ne fosse staccato uno meno capace per esibirsi a Šipan. La stratificazione delle qualità certamente ci consente di datare la maestranza che non possiede ancora tutti gli attributi per essere riconosciuta come scuola. E intanto l'esistenza di un'officina è più che altro una questione storica. Il rapporto reciproco fra le opere è evidente in quanto rivela un decadimento di sottigliezze cromatiche e una variazione dell'arte di disegno, che sono ancora una volta caratteristiche della maggior parte di affreschi presenti nelle chiese rupestri dell'Italia meridionale che si sono andate istituendo dalla fine del X secolo⁶⁹. Anche se scarseggiano notizie precise su tali viaggi dei pittori, la natura di per sé della pittura riportata alla luce conclude tuttavia la cultura figurativa dal marchio riconosciuto e dal denominatore comune.

Volendo mettere in risalto il carattere di un'analogia evoluzione, ho voluto in questa sede chiarire un più che interessante esempio di pittura ad affresco, significativo per il patrimonio artistico croato, convinto che le successive rivelazioni di un più grande numero di esempi, come anche gli studi più approfonditi, vorranno col tempo rinforzare le ipotesi ed anche un più completo approccio ai fenomeni di "*adriobizantinismo*".

Traduzione dal croato di Suzana Glavaš

- ¹ Su questi e sugli altri in Croazia vedi: I. FISKOVIĆ, *Romaničko slikarstvo u Hrvatskoj/ La pittura romanica in Croazia*, Zagreb 1986. Sugli affreschi trattati in questo intervento ho scritto in modo più analitico negli Atti *Starohrvatska spomenička baština : radanje prvog hrvatskog kulturnog pejzaža/ Il patrimonio monumentale paleocroato: nascita del primo paesaggio culturale croato*, Zagreb 1996, pp. 371-385.
- ² E. DYGGVE per la prima volta negli atti del XIII Congr. international d'histoire de l'art 1933, successivamente in *History of Salonitan Christianity*, Oslo 1951, p. 3, 31, 81 e sgg.
- ³ Vedi *L'art Byzantin chez les Slaves II*, Paris 1932; M. ABRAMIĆ, *Quelques reliefs d'origine ou d'influence Byzantine en Dalmatie*, pp. 317-331; LJ. KARAMAN, *Notes sur l'art Byzantin et les Slaves catholiques de Dalmatie*, pp. 332-380.
- ⁴ LJ. KARAMAN, *O putovima bizantskih crta u umjetnosti istočnog Jadrana/ Le vie dei tratti bizantini nell'arte dell'Adriatico orientale*, in "Starohrvatska prosvjeta", n. 6, 1958, pp. 61-76.
- ⁵ Vedi E. GALASSI, *Roma o Bisanzio - I/II*, Roma 1952 ed altra ampia bibliografia.
- ⁶ Vedi un mio riferimento a tali argomentazioni in "Mogućnosti" XXXIX/nn. 5-6, Split 1992, pp. 433-442.
- ⁷ Cfr. B. FUČIĆ, *Istarske freske/ Affreschi istriani*, Zagreb 1962; C. FISKOVIĆ, *Dalmatinske freske/ Affreschi dalmati*, Zagreb 1963.
- ⁸ D. BRUSIN — G. LORENZONI, *L'arte del patriarcato di Aquileia dal secolo IX al secolo XIII*, Padova 1968.
- ⁹ LJ. KARAMAN, *O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva*, Zagreb 1963.
- ¹⁰ M. PRELOG, *Prilog analizi razvoja srednjovjekovne umjetnosti u Dalmaciji/ Un contributo all'analisi dell'evoluzione dell'arte medioevale in Dalmazia*, "Povijesno-umjetničke studije" I, Zagreb 1994.
- ¹¹ M. PRELOG, *Između antike i romanike/ Fra l'antichità e il romanico*, in "Peristil" n. 1, 1954, p. 12.
- ¹² Cfr. C. R. MOREY, *Early Christian Art*, Princeton 1953; D. TALBOT RICE, *Arte bizantina*, Bologna 1962.
- ¹³ Cfr. L. RAGGHIANI, *L'arte bizantina e romanica*, Roma 1968. Nello stesso contesto è interessante in linea di massima, anche se già completamente superata, la divisione effettuata da E.B. GARRISON, *Italian Romanesque Panel Painting*, Firenze 1949, con una messa a fuoco di dipinti ipoteticamente appartenenti a determinate influenze di Bisanzio.
- ¹⁴ I. GOLDSTEIN, *Bizant na Jadranu/ Bizanzio sull'Adriatico*, Zagreb 1992.
- ¹⁵ I. FISKOVIĆ, *Zidno slikarstvo Radovanova doba u Dalmaciji/ La pittura murale dell'epoca di Radovan in Dalmazia*, negli Atti Majstor Radovan i njegovo doba, Trogir 1994, con la bibliografia precedente. Inoltre I. PETRICIOLI parla di una matrice di affreschi zaratini romano-veneta o veneto-bizantina in *Ostaci fresaka u zadarskoj katedrali/ Resti di affreschi nella cattedrale di Zara*, Zograf 9, Beograd 1978, pp. 15-18.
- ¹⁶ J. STOŠIĆ, *Prikaz nalaza ispod katedrale i Buničeve poljane u Dubrovniku/ Cenni sui ritrovamenti rinvenuti sotto la cattedrale e del campo di Bunič a Dubrovnik*, ed. dell' Hrvatsko arheološko društvo, n. 12, 1988.
- ¹⁷ I. FISKOVIĆ, *Romaničko slikarstvo u Hrvatskoj/ La pittura romanica in Croazia*, Zagreb 1986, pp. 31-32. Anche nei documenti di archivio posteriori si fa cenno alla celebre e antica icona della vergine, protettrice della chiesa di Sv. Marija Velika/ S. Maria Maggiore. Ma si viene altresì a sapere che vi era stata trasportata verso la fine del XII secolo dalla chiesa di S. Marija od Kaštela/ S. Maria del Castello, probabilmente di origine tardo antica.
- ¹⁸ J. STOŠIĆ, *op. cit.*, p. 23 e sgg. Trattando in modo sommario le decorazioni parietali, l'autore sottolinea due fasi nel modellare del *subselio* con la cattedra, e poi gli innumerevoli dipinti su tutte le pareti, il che come minimo è indice di una lunga esistenza dell'edificio sacro, ancor prima che Dubrovnik, nel XII secolo, ottenesse il primato regionale nella vita ecclesiastica.
- ¹⁹ Tale organizzazione dell'affresco, con una simile incrostazione nella fascia inferiore, e con le figure dei santi padri, la troviamo a Torcello nell'affresco sottostante il mosaico del XII secolo; M. BRUNETTI et al., *Torcello*, Venezia 1940; Cfr. O. DEMUS, *Romanesque Mural Painting in Europe*, London 1970. Il moltiplicarsi delle mobilia in muratura seguite poi anche dalle pitture murali sono certamente, a mio avviso, la conseguenza delle aspirazioni della riforma ecclesiastica della metà dell'XI secolo. Vedi E. CATTANEO, *La liturgia nella riforma Gregoriana*, ed altri contributi negli Atti "Chiesa e riforma nella spiritualità del sec. XI", Todi 1968; C. VOGEL, *Introduction aux sources de l'histoire du culte chrétien du Moyen Age*, in "Studi Medievali" I, Spoleto 1966. Anche se non contribuiscono direttamente alla datazione dell'architettura, gli affreschi attestano l'importanza della lontana origine dell'edificio sacro di cui parla anche D. FARLATTI, *Illyricum Sacrum VI*, Venezia 1800, ad es. p. 36, dove si dice che sul finire del sec. VII la preesistente chiesa di S. Pietro era stata trasformata in edificio dedicato alla Vergine, mente - p. 39 - la cattedrale del Castello portava il nome degli Santi Apostoli, le cui festività - p. 43 - celebrate già nel sec. XI quando - p. 53 - nella chiesa del porto furono trasportate anche le reliquie con un cerimoniale mantenutosi fino al XIV secolo. Per quanto tali dati sembrano confusi e talvolta anche contraddittori, bisogna tenere presente che essi sono esposti con una successione delle verità oramai perdute.
- ²⁰ J. STOŠIĆ, in *op. cit.*, giustamente ha differenziato due fasi delle ornamentazioni ad affresco sul colonnato della navata che sono appunto quelle che rivelano il primo intervento romanico apportato alla basilica. Cfr. I. FISKOVIĆ, *Apport des reconstructions d'églises de l'antiquité tardive dans la formation du premier art roman sur le littoral croate*, Hortus Artium Medievalium, I, 1995.
- ²¹ CH. DELVOYE, *L'Art Byzantin*, Paris 1967, cap. 3-2.
- ²² E' posto in maggior evidenza quello riprodotto sul manifesto dell'esposizione relativa all'argomento, secondo la fotografia di K. Tadić.
- ²³ Cfr. V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, p. 185 e sgg.
- ²⁴ Cfr. CH. IHM, *Die Programme der christlichen Apsismalerei von vierten Jahrhundert bis zum Mitte des achten Jahrhunderts*, Weisbaden 1960.
- ²⁵ I. FISKOVIĆ, *Ikonološka razmatranja o zadarskim spomenicima/ Riflessioni iconologiche sui monumenti zaratini*, *op. cit.*, nota 15.
- ²⁶ Cfr. I. BELAMARIĆ, *Pojava hrvatske romaničke skulpture/ La nascita della scultura romanica croata*, Zagreb 1996, negli Atti "Radanje prvog hrvatskog kulturnog pejzaža", *op. cit.*
- ²⁷ I. FISKOVIĆ, *Tradicije i inovacije u urbanističkom liku starog Dubrovnika/ Tradizioni e innovazioni nell'aspetto urbanistico dell'antica Ragusa*, in "Dubrovnik" V, n. 4, 1994.
- ²⁸ Senza tener conto di questa realtà non è possibile spiegare i ritrovamenti degli antichi monumenti di eccezionale qualità sulle isole di Koločep e Lopud nonché quelli paleocristiani di Lopud e Šipan. Per i testi che trattano tale argomento con riferimenti alla bibliografia precedente vedi nelle edizioni di Hrvatsko Arheološko Društvo, n. 5, 1980, e n. 12, 1987.
- ²⁹ Questo si ripete anche negli affreschi di Ston. Cfr. C. FISKOVIĆ, *Ranoromaničke freske u Stonu/ Affreschi del primo romanico a Ston*, in "Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji", n.12, 1970.
- ³⁰ Cfr. O. DEMUS, *Aspect of Monumental Art in Byzantium*, London 1949.
- ³¹ Su questo tema vedi: TH. VON BOGYAY, *Deisis, Reallexicon zur Byzantinischen Kunst I*, 1966. Sono convinto che il *Deisis* qui può essere inteso come una raffigurazione simbolica dell'Incarnazione di Cristo mentre tutte le figure nel contorno, con una diversità di significati affini, rafforzano il senso di tale tematica e contenuto. Il dogma cristologico posto al centro dell'attenzione in una cornice meditata esalta particolarmente la sacra liturgia celebrata all'altare in un contesto che riproduce il sacrificio di Cristo, proprio in conformità ai principi teologici dell'XI secolo. La cupola invece, considerata

l'articolazione architettonico-plastica dell'interno, risulta relativamente piccola tanto da rimanere inosservata, e assume di conseguenza un'importanza notevolmente minore. La cosa mi sembra rilevante per una comune valorizzazione della struttura e della genesi del gruppo tipologico di questa chiesetta.

³² Vi sono segnate addirittura delle linee per le scritture, ma le lettere non vi sono state apportate, il che non significa la incomprensione del pittore di estrazione forse greca e del committente dell'ambito di cultura romana della Ragusa e della Dalmazia di allora.

³³ Queste relazioni sono caratteristiche per la coeva pittura delle provincie bizantine, in particolare dell'Italia meridionale. Cfr. C. R. DODWELL, *Painting in Europe - 800 to 1200*, London 1971, pp. 124-138.

³⁴ T. MARASOVIĆ ne ha differenziato la tipologia, in varie occasioni, con riferimento alla sua diffusione. Come conclusione vedi: *Graditeljstvo starohrvatskog doba u Dalmaciji/La prima arte edificatoria croata in Dalmazia*, Split 1994. Io invece ho seguito la sua origine attraverso gli estratti dalle memorie paleocristiane e i rifacimenti altomedioevali dei preesistenti edifici sacri. Vedi: I. FISKOVIĆ, *Prilog proučavanju porijekla predromaničke arhitekture na južnom Jadranu/ Un contributo allo studio delle origini dell'architettura preromanica sull'Adriatico meridionale*, SHP, n. 15, 1986.

³⁵ Lo conosce la scultura romanica in Dalmazia dell'ambito spalatino-traurense, ma anche l'Italia meridionale nella decorazione pittorica.

³⁶ Bisogna ricordare il mosaico del mausoleo di Galla Placidia a Ravenna che presenta anche altre comuni affinità. Cfr. G. BOVINI, *Il cosiddetto mausoleo di Galla Placidia in Ravenna*, Roma 1950.

³⁷ Cfr. R. JANIN, *Géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin*, Paris 1953, pp. 294-299. La loro collocazione vicino all'altare viene giustificata anche dal fatto che essi, oltre agli apostoli, erano rari santi introdotti nel canone della messa. Cfr. *Bibliotheca Sanctorum* IV, pp. 224-225.

³⁸ In genere risulta frequente nella pittura romanica, e di regola viene dipinto a corpo pieno. Cfr. R. OURSEL, *La pittura romanica*, Milano 1980.

³⁹ In quanto tale rammenta pure i mosaici ravennati dall'antico simbolismo. Cfr. L. BARTOLI, *La chiave per la comprensione del simbolismo*, Trieste 1982. La troviamo nel noto esempio del mausoleo di Galla Placidia e sim. dove raffigura il Regno divino e la Chiesa, op. cit., p. 10 e sgg.

⁴⁰ In questo assomiglia all'arcangelo della lunetta del portale della chiesa di S. Angelo in Formis dell'XI sec. Cfr. O. MORISANI, *Gli affreschi di S. Angelo in Formis*, Cava dei Tirreni 1962.

⁴¹ Cfr. *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva/Lessico di iconografia, della liturgica e del simbolismo della cristianità occidentale*, Zagreb 1979, p. 453.

⁴² Idem, p. 585; più dettagliatamente in merito alla combinazione vedi G. HEINZ-MOHR, *Lessico di iconografia cristiana*, Milano 1952, p. 277, 354.

⁴³ La chiesa di Sv. Ivan, cioè, è dotata solamente di una finestrella nella parte posteriore e di un'altra sul muro meridionale, ambedue collocate piuttosto in basso nel campo dell'arcata del muro. Vedi le piante accluse al testo, realizzate dall'ing. arch. I. Tenšek.

⁴⁴ Cfr. V. LAZAREV, op. cit., p. 233 e sgg.

⁴⁵ Vale a dire che non vi sono né le ombre verdi tipicamente bizantine riscontrate a Dubrovnik, né tantomeno le fragoline rossastre note nel resto della Dalmazia, come in tutto l'Occidente. Per i riferimenti migliori vedi O. DEMUS, op. cit., il quale purtroppo nella sua rassegna della pittura dell'Ovest europeo non ha inserito i monumenti del romanico croato.

⁴⁶ E' un ornamento di espressa estrazione bizantina, ripreso in modo più diffuso nell'Occidente, e a Šipan rinvenuto ancora nei frammenti degli affreschi durante gli scavi della chiesa di Sv. Mihovil/S. Michele a Pakljena. Cfr. I. FISKOVIĆ, *Bilješke o starokršćanskim i ranosrednjovjekovnim spomenicima na Šipanu/Appunti sui monumenti paleocristiani e altomedioevali di Šipan*, in "Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji", n. 18, 1970.

⁴⁷ E' un momento significativo ed interessante del monumento raguseo a cui non ho riscontrato analogie, e in entrambi i casi si riferisce alla glorificazione dello spazio spirituale o fisico della luce nella chiesa.

⁴⁸ La figura che ricerca una metamorfosi intima e il pentimento appartiene nel tema del Deisis all'iconosfera orientale, mentre in Occidente più frequentemente appare S. Giovanni Evangelista. Cfr. *Leksikon ikonografije*..., Zagreb 1979, p. 200, 281 e sgg.

⁴⁹ Oltre al citato esempio di Ravenna aggiungiamo che nei campi vuoti altrettanto si ramifica un viticcio bianco su tela azzurra negli intrecci simmetrici di chiarezza classica.

⁵⁰ LJ. KARAMAN, *Problemi periferne umjetnosti/Problematiche dell'arte periferica*, Zagreb 1963, p. 7 e sgg.

⁵¹ Cfr. J. BECKWITH, *Early Christian and Byzantine Art*, London 1970, cap. 9-10.

⁵² Di questo ho parlato alla Prima conferenza dei bizantinologi a Zara nel 1990.

^{52a} Il primo rapporto nel giornale "Slobodna Dalmacija" di Ž. PETKOVIĆ.

⁵³ Cfr. J. CHAVALIER — A. GHEERBRANT, *Rječnik simbola/Dizionario dei simboli*, Zagreb 1983, pp. 131-132.

⁵⁴ Vedi H. BELTING, *Byzantine Art in Southern Italy*, *Dumbarton Oaks Papers* 1974.

⁵⁵ V. PACE, *La pittura delle origini in Puglia*, in *La Puglia fra Bisanzio e l'occidente*, Milano 1980.

⁵⁶ Cfr. I. FISKOVIĆ, *Romaničko slikarstvo u Hrvatskoj/La pittura romanica in Croazia*, cap. I.

⁵⁷ V. ĐURIĆ, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1974.

⁵⁸ Cfr. A. GRABAR, *Srednjovjekovna umjetnost istočne Evrope/L'arte medievale dell'Europa orientale*, Novi Sad 1969.

⁵⁹ Idem, *Bisanzio*, Novi Sad 1967; Cfr. R. BYRON, *The Birth of Western Painting*, London 1930; A. GRABAR, *L'Iconoclasme byzantin*, in *Dossier archéologique*, Paris 1957.

⁶⁰ Vedi G. CAVALLLO et al., *I Bizantini in Italia*, Milano 1986, p. 259.

⁶¹ Cfr. C. BERTELLI, *La pittura in Italia — L'Altomedioevo*, pp. 256-257.

⁶² A quei tempi risale l'usanza di dipingere i profeti nei medaglioni lungo tutto l'Occidente così come gli apostoli trovano luogo presso l'altare; perciò a Šipan vi è un riassunto di tali regole in conformità con le misure e l'articolazione dell'architettura.

⁶³ Cfr. C. D. FONSECCA, *Gli insediamenti rupestri medioevali nel basso Salento*, Lecce 1979., pp. 155-8., fig. XXIV.

⁶⁴ F. BERTAUX, *L'art dans l'Italie Méridionale*, Paris 1904; C. D. FONSECCA, *Civiltà rupestre in terra Jonica* ed altro.

⁶⁵ Cfr. G. BERTELLI, *L'immagine dell'arcangelo Michael — Ricerche sul tema iconografico d'un tipo garganico*, Puglia paleocristiana e altomedioevale V. Bari 1990., pag. 189-220.; Lo stesso tipo è conosciuto dagli affreschi di S. Angelo in Formis, alle miniature francesi dell'XI sec. — cfr: J. PORCHER, *L'enluminure Française*, Paris 1959.

⁶⁶ Vedi: V. FARELLA, *La cripta del Redentore di Taranto*. L'aree omogenee della civiltà rupestre nell'ambito dell'impero Bizantino, Lecce 1979., pag. 229-264. Tav. CXX-CXXVII.

⁶⁷ Cfr. V. PACE, op. cit., pp. 289-303; ID, "Pittura Bizantina nell'Italia Meridionale (sec. XI-XIV.)" pag. 429.

⁶⁸ Da un intervento di E. Pohl, restauratore degli affreschi di Dubrovnik e Šipan.

⁶⁹ Cfr. P. ORSI, *Le chiese basiliane della Calabria*, Firenze 1929., A. MEDEA, *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*, Roma 1939.

SAŽETAK

Navraćajući još jednom problematici prvoga sloja zidnog slikarstva iz srednjeg vijeka poradi utvrđivanja apuljsko-dalmatinskih veza, u uvodnom dijelu autor daje teorijsko opravdanje terminu "adriobizantizam" kako ga je dosad rabila i poimala naša znanost. Prihvaća njegove pogodnosti i za definiranje stilskih suglasnosti u zidnome slikarstvu predromaničkoga doba na južnim dijelovima hrvatskog uzorja.

Na preostacima fresko ukrasa apsidalnog plašta ruševne crkve u temeljima dubrovačke katedrale iz doba romanike tumači odlike regionalnog slikarstva. Pače predlaže raspoznavanje odlične jedne radionice stasale na visokoj likovnoj kulturi srednjobizantskog razdoblja ali samosvojne u postignućima. Latentni klasicizam s istančanim kolorističkim efektima uz prepoznatljivi sadržaj iz tematike pred-očavanja Velike Crkve smatra dostatnim za datiranje u drugu polovicu 11. st. kad je u Dubrovniku procvala crkvena ustanova s podrškom iz Rima.

Rustičnije odvjetke te stilistike nalazi na otoku Šipanu, u razmjerno dobro očuvanome a ikonografski zanimljivom rješenju fresaka iz male crkve Sv. Ivana Krstitelja u Šilovome selu. Istodobno u crtačkoj artikulaciji različitih svetačkih likova i kolorističkoj punoći uočava oznake provincijalnih slikara odgojenih na dalekim izbojima velikih bizantskih škola. U prekidu stilskih dodira s matičnim strujama obraća pozornost na razmjere oslanjanja tih majstora na jadransku kasnoantičku tradiciju. Pojavu smatra stečevinom crkvene reforme 11. st. s dosta srodnih likovnih dometa u baštini južne Italije. Dio teksta posvećuje upravo otkrivanju tih sličnosti ali se zadržava na ocrtavanju analogija bez izravnijeg povezivanja škola ili radionica. Svejedno smatra da će za preciznije određenje ovoga slikarstva kojeg se nalazi na još lokaliteta u regiji Dubrovnika trebat detaljnije paralelno izučavanje u pokrajinama slične povijesne sudbine u prekomorju. Zasad ostvarenja zidnog slikarstva na Elafitskom otočju predlaže uključiti u baštinu "adriobizantizma" s kraja 11. ili početka 12. stoljeća.

